

詐称なき椅子

— ジャコブのディレクトワール様式 —

山 田 哲 平

椅子には異なった二つの機能を持つ各部位がある。腰の重さを支える座部と、寄りかかる背中への重みを支える背もたれである。座部は人体の重みを垂直に支え、背もたれはそれをほぼ水平に支える。この二つの機能は互いに独立している。こうした二つの機能をそれぞれ独立の部材で果たしている椅子が中国にある。

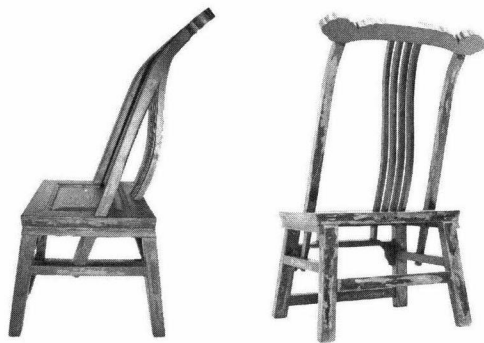


写真1 中国の椅子（清朝末期）

まずは腰を支える水平面の座部板を、四本の同じ形状の脚が支えている。こうして出来上がった座部から、事後的に脚とは全く別構造の左右二本の柱が突き出て、背もたれを支える。この背もたれの柱は単に座部に固定されているのではない。座部との固定点と見えるところのものは、背もたれの力を受ける際の支点到過ぎない。この柱は、座部を構成する前後の杵を貫通して、

その下にある、座部の下の、もう一つの、前後に走る水平の材に固定されている。この背もたれが大きなモーメントとなって働いても、背もたれがそれでも後ろへと折れて倒れないのは、座部への二点支持で固定されているからである。この椅子は、構造的にさらに強度が上げられている。背もたれを支える二本の柱は、およそ座部の最前部から三分の二の位置から立ち上がっている。これとは別に座部の最後部の中心部からは、四本の湾曲した柱が立ち上がっている。この四本の柱を一組として考えると、背もたれを支える二本の柱と座部とで全体として、三角形を形成しているのが分る。一般の椅子が、いかにその柱に強度があろうとも、たった二本だけで背もたれ支えているのに対して、こちらは構造的には、頼もしい支え補強が入った、はるかに堅牢な構造となっている。



写真2 ウィンザーチェア

これに似た構造をもつ椅子がヨーロッパに全くなかったというわけではない。18世紀初めに広まったウィンザーチェアである。この椅子も、座部と背もたれは完全に独立している。まずは座部が四本の脚で支えられて存在する。出来上がった台の上に、改めて背もたれの柱を立てていく。このような構造をとる限り、背もたれの柱と座部との結合点には大きなモーメントがかかってくる。これを予期して、前述の中国の椅子では、柱をしっかりと固定するために、柱は座部を貫通して、その下の水平の材を貫通して接合されていた。支点と固定

点という二点である。しかし、このような支点がないウィンザーチェアは当然強度が落ちる。この脆弱さをこの椅子の場合は柱の数を増やすことで補っている。いわば構造の脆弱さを物量で補っているのである。数で稼いだ結果、背もたれのモーメントをどういう構造で受け止めるかという、力学的対処への覚悟が曖昧模糊となる。これはもはや意匠美と呼ぶほかはあるまい。

さて現在、我々が一般的に椅子とよぶものは、上述した中国の椅子ともウィンザーチェアとも異なる。それは、もともと杖の延長から生まれたのではないかと想像したくなるような構造をもっている。この椅子に関しては、座部とか、四本の脚という名前をもつ部品は、椅子組み立て以前には存在しない。この椅子を組み立て順序に従って見てみよう。まず初めに、その後、後脚と背もたれの支柱を兼ねることになる、一組の、まさに中心的な、匿名の長い部材が存在する。匿名と呼ぶのは、これはまだ「脚」とも「背もたれ」とも

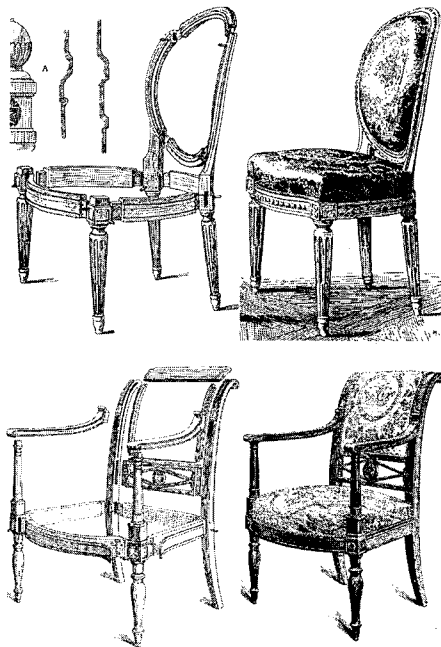


写真3 ヨーロッパの椅子の構造

呼べないからである。この垂直の杖の部材に対して、後から座部をなすことになるであろう部材が水平に付加される。この結果、股が90度を開いたところの、90度回転させたT字型の部品ができあがる。最後に、座部の部分にさらに支え棒を加えると、いわゆる背もたれを持つ椅子というものが一瞬にしてできあがる。さらにここに付加的に肘かけが必要な場合は、座部の前脚それ自体、あるいはその付近から二本の柱が立ち上がり、背もたれから水平に突き出てきた肘かけの末端を支える。

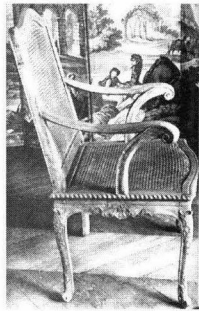
なぜ、このような構造の椅子が、歴史上圧倒的な優位を保ったのかといえは、前述の中国の椅子に比べて作り易く、なおかつその制約のなかで比較的堅牢さを確保しようとしたからである。梃子の原理を応用したダイナミックな堅牢を追求するのではなく、スタティックな、あくまでも比較的な堅牢さを追及しようとするれば、不可避免的にこのような構造になる。

前述した中国の椅子では、四本の脚は、初めから脚として存在している。それらはそれぞれが座部を同等に支える意味において、全く同等の脚であった。しかしながら一般的なヨーロッパの椅子においては、こうした四本の「脚」という観念は椅子の組み立て以前には存在していっていない。それどころか人間の垂直の重さを支える座部と、水平の重さを支える背もたれという各部分も、また組み立て以前には分離・成立していないし、またその名称も未だ明らかではない。組み立て前であって、ある部品が他のどの部品に依存して最終的に組み上がっていくかという、力学的ヒエラルキーのみが明らかなのである。

長い、いわば杖のようなこの部材、組み立て以前も組み立て後も、全体としては名前の無いこの一つの部材は、その上部は組み立て後には「背もたれの柱」と呼ばれ、その下部は「後脚」と呼ばれる。それは不可分唯一であるにもかかわらず、その一部が組み立てられた後には「背もたれ」と呼ばれ、またその一部が「後脚」と呼ばれるが、それはいうなれば偽称である。両者を兼ね備えたこの材の一部分である「後脚」は、その出自を隠すために、で

きる限り前脚と同等の外見を持つことを欲した。

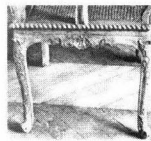
とりわけフランスにおいては、例外を除くと、後脚は前脚とは同一の形態をとろうと努力し続けた結果、前後の脚はあたかもまったく分離不可能な一つのセットとして存在するかのような外見を与えるまでに至ったのである。にもかかわらず両者は相変わらずその実質的機能も形態も別個であるところの、二つの部材からなる。これらの椅子にたとえ美があるにしても、それは男性的構造美ではない、これもまたウィンザーチェア以上に、意匠美に依拠している。



①



②



③

写真4 意匠美としての椅子（ルジャンス）

このように、ヨーロッパのあらゆる椅子は、本来の構造美というものと無縁であるように見える。つまり内的構造と意匠としての外見とが乖離している。しかし、中国の椅子とはその構造も外見も全く異なるものの、少なくとも構造と意匠との間に乖離がない椅子というものが、実はヨーロッパにもあ

る。革命時代の様式であるディレクトワールである。



写真5 ディレクトワール

この椅子では後脚と背もたれという両部位が連続的につながっており、もともと一つの部材であるということが一瞥で判読しうる。この部材は自らが杖を起源とすることを表明しており、問題となっている材が、一本から成り立っていることをむしろ誇りとしている。

フランス革命期の家具様式であるディレクトワールは、一般に過渡期様式と呼ばれている。すなわち、王朝最後の様式であるルイセーズと、皇帝ナポレオン時代の様式であるアンピールとの間をつなぐ様式であり、ディレクトワールそれ自体の明確な様式規定はなされ得ない、というのが定説である。しかし、実はこの椅子こそが、欺瞞に満ちたヨーロッパの椅子の歴史、単なる意匠の変遷に過ぎないヨーロッパの椅子の歴史から超出した、まさに真実の椅子と呼ぶべきものであるのだ。

本稿では、ディレクトワールの明確な様式規定を敢えて行い、もって最終的に、ジョルジュ・ジャコブにその典型を見ることが出来るこの様式こそ、フランス家具様式の完結であり、その前後に位置するルイセーズとアンピールはいわば山頂の両側に広がる裾野である、という新たなジャコブ＝ディレクトワールへの評価の道筋を示そうとするものである。

2 近世フランス家具の歴史

フランス家具は、ヨーロッパの他のいかなる家具とも異なって、その時代が変わるたびに、際立った様式の変貌を遂げてきた。17世紀から19世紀後半にかけてのフランスの家具ほど、その時代にふさわしいさまざまなモードを創り続けてきたジャンルは、絵画にも音楽にも文学にも見出すことができない。それぞれの様式はまさに各々の政治状況、時代精神を典型的に示している。ルイカトローズ（ルイ14世）は豪華、ルイカーンズ（ルイ15世）は優美、ルイセーズ（ルイ16世）には古典的な佇まい。それはそのままバロック、ロココ、ネオクラシズムの様式と見事なまでに対応する。次の様式であるディレクトワール（総裁様式）では、開放的で夢みる自由な発想が、コンスラート（執政官様式）には古代エジプト装飾が威厳を与え、アンピール（帝国様式）では帝国示威が見られる。シャルル10世（レストラシオン）は王朝復活の細緻な華麗さが、ルイフィリップではブルジョア的な矜持が見られるし、ナポレオン三世では悪趣味の極みの退廃が、と、めまぐるしく変化していく様式をフランス家具は次々に生み出してきた。しかし、これらの変遷において、その構造に若干の変化はあるにしても、また一部の例外はあるにしても、構造それ自体が本質的に変わったことはなく、意匠のレベルでの表相的変遷であった。

ここではまず、ルイカトローズからルイセーズにいたる椅子の変遷をまとめてみよう。ルイカトローズからルイカーンズ、つまりロココへの移行に関しては、ルイカトローズでも例がないわけではなかったが、ルイカーンズでほぼ定番となる革新がある。それは強力な接着剤によるものである。その結果、椅子の脚を補強のために先端の部分で相互に繋ぐ横棒が省略され得るようになり、なおかつ脚は必ずしも垂直である必要がなくなった。これは数少ない構造的変化とよべるだろう。ここでデザイン的に大幅な自由を獲得する

ことにもなった。この時代はリズムカルに柔らかく、しなった、見た目にも、使い心地においても、心地の良い、いわゆる猫脚が多用された。ルイカーンズは人間工学的ともいえる立場から生まれた椅子である。直線はその鋭さと強さにおいて回避された。およそ家具であることを忘れさせてしまう、雲のような形状がルイカーンズの特徴である。構造の確認とか秩序の堅持よりも、心地よさ、感覚の解放が称揚された。だがいつの間にかそれも色あせてくる、というのがモードの宿命である。



写真6 ルイカトローズ



写真7 ルイカーンズ

次の様式であるルイセーズは技術的な革新があったから発生した様式ではなく、それを提唱したのが女性であったボンパデュール婦人であることも相まって、多分に気分的なもの、モードに依存していた。曲線には飽き飽きした、簡素で直線をなすものが使いたくなったという、アンチテーゼの情念に貫かれている。情念に支えられた革新は、当然ながら、構造を軸にした展開ではなく、表相的意匠に留まる。一見、いかに簡素で、構造的に見えようとも、実際のルイセーズは最終的には意匠美である。このルイセーズには、ほぼ同時にネオクラシズムの潮流が合流して、ギリシャ・ローマの建築デザインを家具に取り入れることになった。事実、ルイセーズの椅子の脚には、しばしばギリシャ・ローマの円柱がそのまま引用されている。

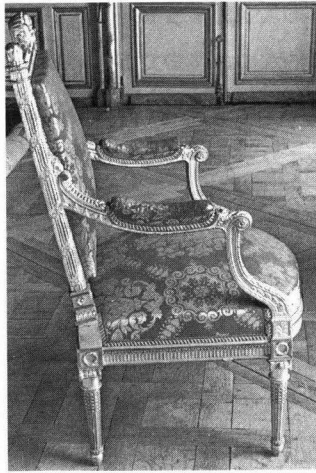


写真8 ルイセーズ初期

ところで、ルイカーンズでは、後脚は椅子の重心を低くするために、その外側、つまり背後に向かって、いわば蟹股に曲線で反って、自然と重心が低くなるよう設計されているので、あえて脚を後方に突き出す必要はなかった。ところがこの曲がった脚は曲線であるために、ルイセーズを考案したボンパデュール婦人からは嫌われた。それなら脚は直線にしようということになる。ルイセーズでは図の椅子のように後脚は垂直に落ちることになるが、その場合、

重心が高くなってしまう。その結果、座った際に後ろにひっくり返る危険性が高くなる。これを回避させるために、ルイセーズの後脚は、多くの場合、直線で後方斜めに傾いている。直線ならば斜めに使われていても構わない、というのがおそらくはボンパデュール婦人の最終的妥協点であったのだろうか。

しかし考えてみるに斜めの円柱は頂けない。まっすぐ立っていてこそ円柱である。斜めの円柱、それはどこことなく不吉だ。かしいだ柱を脚とする椅子が多く作られたルイセーズの様式はもしかすると、フランス革命の予徴ではなかったのではないだろうか、とまで筆者は疑ってかかっている。

ルイセーズに続くディレクトワールでは、単なる直線ではなく、脚が垂直に立っていることが重視される。ルイカーンズに見られる心地よさとか、ルイセーズにみられる古典的均整感よりも、椅子の持つ構造的安定性が追求されたのである。最も特徴的なのは後脚である。椅子に座った際にその安定を確保するためには、これまで同様、椅子の重心をさげる必要がある。となれば、やはり不可避免的にルイカーンズのような曲線もしくはルイセーズのような斜めの直線を使用せざるを得ない。ところがディレクトワールでは第三の解決法が編み出された。後脚はあくまで直線をなし、垂直に立っていたが、**外部からの力で弓のように撓んだ**、こう解釈されたのである。一本の材からなる後脚と背もたれのための柱が、物理的なテンションのために湾曲しているかのように見えること、それがディレクトワールの典型的特徴である。

ディレクトワールとは、1789年から1795年までの7年という短期間での様式である。「ディレクトワール」とは総裁のことだから、1789年以降からナポレオンの総裁就任期までの革命勃発期に制作された家具をこの名で呼ぶのはいささか矛盾している。この期間に作られた家具なのだから、本来ならば、革命様式と呼ぶべきだ。なぜフランスでこの様式を革命様式と叫ばず、総裁様式と呼ぶのかは筆者にはいまだ不明である。

ディレクトワールとは、革命の最中であり、いわゆる平常の人間の活動が休止してしまった時期に当たる。短さゆえに過渡的といわれ、そしてまた社

会不安が招いた技術の低下という短所からしても、幾分影の薄いこの様式は、美術史において積極的に取り上げられることはあまりない。実際フランスで一般的には、家具に関して、爛熟期であるルイセーズと、フランスの栄光を余すところなく発揮したアンピールを評価する。革命の実際の成果は最終的にアンピールに現れているとさえいわれる。過渡期に過ぎないディレクトワールはルイセーズの延長、もしくはアンピールの先取りであって、そこに独自性はない、と過少評価されるのである。

拙論では、こうした一般的評価に反旗を翻し、少なくとも椅子に関する限り、ジャコブ＝ディレクトワールこそが、唯一歴史を超出した永遠・真実の様式であると主張するものである。それまでも、またそれ以降も、ひたすら表面を取り繕う意匠が支配した椅子の歴史の中において、その欺瞞性をかなぐり捨てて、構造そのものを美として昇華させた、フランス家具の歴史の中にあって唯一正当かつ真実な様式であると主張するものである。

3 ルイセーズ

ここでさらに詳しくルイセーズを検討しよう。側面から見るルイセーズの椅子でも、円柱を真似た後脚の部材と、角柱によってできている背もたれの側面枠という二部分が、それが一本の部材であるにもかかわらず、外見上二つの部材を結合したかのような外見を呈している。この特徴はこれまでの椅子と何ら変わらない。実際問題、この結合部には座った人間の腰の重さを受け止めると同時に、背もたれにかかる横からの力を同時に受ける。であるから、両者を二つの部材で作り、それを事後的に接着剤で結合することなど構造上、不可能である。つまり竿の途中でその形態が異なり、しかも折れ曲がっているところの、実は一本の長い竿の部材から作るほかはない。意匠という名の詐称がここにある。

ルイカーンズまでは、椅子の各部分は同一の曲線様式が支配していたので、

脚の部分と、背もたれの部分との間の形象上の違いはさほど顕著なものではなかった。しかし、直線を求めるルイセーズを迎え、椅子の各部がギリシャ・ローマの円柱を引用するようになると、背もたれと脚との接合部で、不可避免的に二本の直線がある角度もってぶつかることになった。あるいは、この材は、上部は角材、下部の脚の部分は円柱というように、同一の材でありながら、全く別の形態を与えられることになった。この部分における様式上の不連続感、さらには構造と外観との乖離という欺瞞、そしてさらにはある種の違和感というものが革命精神で高揚する当時の家具職人たちには、ふつふつと湧き上がってきたのではあるまいか。

ジャコブの制作したルイセーズ中期の椅子では、この違和感を解消しようとする最初の意図が確実に読みとれる。たしかに前後とも脚は円柱の引用であり、しかもルイセーズがしばしばそうであるように、それらは傾いている。また背もたれは角材の形状をなしている。しかしそれはもはや単なる角材ではない。それは湾曲しているのだ。横からみると、座部で立ち上がった背もたれの柱は、まず直線で後方斜めに立ち上がるが、座部に達すると、後方にかすかに湾曲し、それから再び漸近的に直線となっていって、斜めに立ち上がっていく。完全な湾曲とは言いがたいが「一点で折れ曲がる」から「一部湾曲」への移行がすでにこのルイセーズ後期から伺えるのである。



写真9 ルイセーズ中期

それからさらに時代が下ると、ジャコブのルイセーズにはつぎのような発展が見られる。つまり後脚から、円柱のモチーフが消え、後脚は角柱材に取って代わる。後脚と背もたれは角材という同一の形式を持つことになり、両者がもともと一本の材から成り立っていることが見えるようになってくる。ただし、脚と背もたれの境には、相変わらず、枠に収められた花の模様がはめ込まれ、これによって背もたれの柱と足とは別個の二つの材であると詐称しているのではあるが。



写真 10 ルイセーズ後期

フランスでは、後脚が反る前に、そこからまず円柱のモチーフが払拭される。後脚は角柱材に変わる。角柱材であれば、それが湾曲していようが、たわんでいようが、木であれ、金属であれ不可能ではない。石柱ではそれは不可能であると考えからである。イギリスでは湾曲のほうが先に起こる。石柱を模した後脚が湾曲するのである。これは我々東洋人にも大いなる違和感を与える、この円柱はゴムでできているのではないかと。

いずれにせよ、この湾曲、ベンディング処理は、ルイセーズのかなたに一歩足を踏み出していると一般的にもいわれている。まさにディレクトワールの予兆である。この点に関して本論では、厳密に規定すれば、これはいまだこれは純正のディレクトワールではないと明言しよう。湾曲は脚の部分にの

みに留まっていて、その脚と構造的に一体である背もたれは相変わらずいまだ直線をなしているからだ。この結果、脚の曲線と背もたれの直線が脚の付け根のところで繋げられている、あるいはその部分で、一方は急峻に曲げられていると見える。こうした曲線と直線の不連続の結合、これでは、脚の部分と背もたれの部分は相変わらず難なく見分けられてしまうではないか。一つの部材としての一体性にこれでは欠ける。その意味において、これはいまだルイセーズである。背もたれも含めた後脚角柱部材の均一的、かつ全体的な湾曲こそディレクトワールの特徴である。一つの部材の、全体ではなく一部を湾曲させるというルイセーズの処理から伺い知れるのは以下のことである。ディレクトワールが過渡期的といわれている以上に、ルイセーズ後期、それ自体の中にディレクトワールへの過渡期的な性格が内包されているということなのである。

4 玉虫厨子

話は相当飛ぶが、このような過渡期的な性格は、わが国の法隆寺の肘木の形状においても、同じような形で現れている。ここでは、上原和氏の著書「仏法東流」における玉虫厨子と法隆寺との違いの個所を引用したい。

「いま玉虫厨子の丸桁受けの雲斗を見るときには、容易にそれが二つの斗と一本の肘木から成っていることが理解されるし、壁から挺出している雲肘木の場合も、斗と肘木との組み合わせ状態は分明である。ここでは、置かれている斗の両側は左右対称形をなし、端正である。これに対して、法隆寺金堂の雲斗、雲肘木では斗と肘木が癒着しあい、もはや原形のあとをとどめえぬほどの歪曲を示している。端正と歪曲、単純と複雑と、そのいずれがより先行形式を示すものかは、いまさというまでもないであろう。」

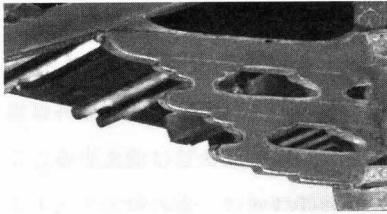


写真 11 玉虫厨子（雲形肘木，雲斗）

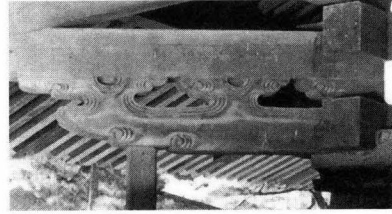


写真 12 法隆寺金堂（雲形肘木，雲斗）

肘木とは、屋根の庇の重みを支えるべく造られた、壁からほぼ水平に突き出している材のことであり、法隆寺金堂の場合は二本、玉虫厨子では三本見られる。肘木一本では屋根の重みを支えきれないために、いく本かの肘木が垂直方向に重ねられている。こうした複数の肘木によって屋根の重みの分散を図るため、それぞれの肘木同士をつなぐ必要があり、それが斗である。ともにこの二つの部材は雲の形をしているので、それぞれ雲形肘木、雲斗と呼ばれる。

さて上原氏がここで意図したことは、金堂では雲斗の機能が溶解して肘木にほぼ一体化してしまっているということである。つまり両者は部材として二部分に分かれておらず、融合しており、両者を分節して命名すること自体が、不可能になった状態に言及している。もともと別の機能をもった二つのものが、ともにその本来の機能を失って、構造的にも一体化してくという変遷が、技術の発展の過程において時に現れる。このことを踏まえた上で、氏は法隆寺金堂が、玉虫厨子よりも後の建造物であると、主張されているのであり、これは全くもったもなことである。

この事態は、より構造的に読みとらなければならない真理を含んでいる。上部肘木は確かに屋根の庇の重みを支えてはいるが、もはや屋根の庇の重みは、それ一本に支えられるだけで十分であり、雲斗にも下の肘木にも屋根の重みはもはや掛かってはいない。金堂における下部肘木と雲斗は完全にその機能を失い、単なる装飾と化している、という事実こそ見逃してはならないものだ。これこそが正に過渡期的な現象である。

法隆寺以前の玉虫厨子では、上下に重ねられた幾本かの肘木はそれぞれが屋根の庇の重みを支える機能を持っていた。それ以降では、庇の重みを支える肘木は一本で足りることになった。残りの他の肘木は装飾として以外は無用になる。つまりこれ以降、一本以上の肘木は寺院建築からは消え去る。この両者の中間に立つのが、金堂の場合である。実際には一本の肘木で支えられているので、不必要となったもう一つの肘木および斗がその機能を失い一者に溶解して、単なる装飾として、残っているということなのである。

5 後脚と背もたれとの純一化

ディレクトワールの椅子は、後脚と背もたれとの純一化が問題になっている。中国の椅子においては、四本脚で座部をつくり、それが出来上がったのちに、背もたれを後脚とは無関係にその土台の上に築いた。他方、ヨーロッパでは、単なる座椅子（スツール）と背もたれ付の椅子では、その構造が全く異なったものとなった。背もたれ付の椅子は、スツールからの発展形態でなく、全く独自に生まれてきた。背もたれ付の椅子はおそらく、杖に起源をもつものであろう。あるいはこういってもよい、椅子を人体と切り離れた純粹な構造物として捉えると、背もたれと座部との接合部、さらには座部と後脚との接合部は、徹底的に強固でなければならない。これが確保されないと、背もたれは身体の重みに負けて、根元から折れてしまう。両者のつながりを強固にして、これを防ぐためには、この後脚と背もたれという二つの接合部はあってはならない。つまり後脚と背もたれを一体化し、座部はその一体化された部材に接合するほうが、高い強度を確保できる。このことに着目したのが、いわゆる一般の椅子であり、事実、両者は一本の部材によって作られている。にもかかわらず、ヨーロッパにおいてはその意匠は、異なった二つの部品で出来上がっているかのような外見を常に欲してきた。構造上、もともと一体化しているものを、あえて二つのものであると偽称していたのが、

ルイセーズまでの椅子であり、アンピール以降の椅子である。ただジャコブが率先して作り出したディレクトワールのみが、構造上もともと一体していたものを意匠上でも顕在化させたのである。

この点において、ジャコブ＝ディレクトワールは、椅子が歴史的に詐称してきた部分を排除した画期的な様式なのである。比較できないものをあえて比較するならば、ルイセーズからディレクトワールへの変遷に見られる様式の変化は、玉虫厨子から法隆寺金堂への移行における肘木の様式の変化に対して、ちょうど正反対の性格を持っている。つまり、フランス近代革命期における椅子の変遷において、ルイセーズに見られる詐称による構造の隠匿が、ディレクトワールにおいては、構造の顕在化へと向っていった。他方、飛鳥時代における変遷とは、それまであった構造の意識の溶解、つまり偽称への移行であった。このように、両者は逆の指向性をもちつつも、ルイセーズに対する、ジャコブ＝ディレクトワールと法隆寺金堂に対する玉虫厨子とは、時代の順序を超えたある種の近親性を示している。

実は、玉虫厨子とジャコブ・ディレクトワールとの類似性はこれだけに留まらない。力が加えられた結果生じる湾曲に関しても共通の解釈がみられる。東洋建築において、屋根が反っているのは自明である。軒下に見られる尾垂木も、玉虫厨子の場合に限っては、その屋根の反りに応呼するかのようになり、肘木もまた下方に腹を見せるように反っている。この形状は、屋根の重みの

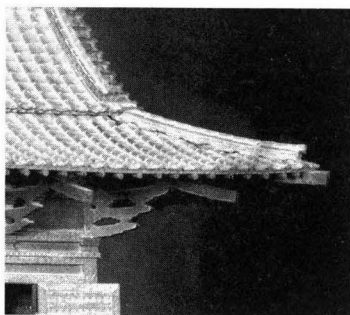


写真 13 玉虫厨子（屋根）

テンションが垂直に加えられた結果生じた自然の反りではない。もしそうであるならば、肘木は雲斗に下方から突き上げられて、腹が上向きに湾曲するはずである。玉虫厨子の場合、あえてその方向とは逆に反っているのは、屋根の反りとのあいだに視覚的共振を確保するための美学的な処理の結果である。

また尾垂木の先端が、法隆寺金堂、薬師寺東塔では、垂直に切り落とされているのに対して、玉虫厨子では、反った尾垂木の先端を材がもともと持っていた直角の切り口の形でそのまま残している。玉虫厨子の場合、当初から反った形をした部材を使用して、つまり力がかかる前から反っているように見える部材を使う。そして建物を組み上げる。できあがった建物を見ると、本来はまっすぐな部材が屋根の重みを支えることによって、反ったと錯覚させるような形態を持っている。屋根の重みで反ったかのように錯覚させることが目的でこうした形態の部材を使った。もしこの反った部材の先端の切断面、それはそった結果、幾分上方を向いているはずである、これを垂直に切り揃えてしまったならば、重さを受けて反ったかのように見える力動的効果そのものが断然弱まってしまう。だから垂直の切り揃えは玉虫厨子の場合ありえない。他方、法隆寺金堂も薬師寺東塔も、その尾垂木はもともと反ってはいない。その反ってはいない尾垂木の先端が、万一切り揃えられていないならば、その単なる直線によって出来上がっているこの部材の材料の形状は、剥き出しになるだろう。であるから、尾垂木の先端を垂直に切り落とすことによって、そこから少しでも免れるよう努力している。一方は材料のもともと

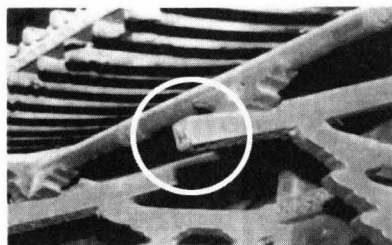


写真 14 玉虫厨子（尾垂木）

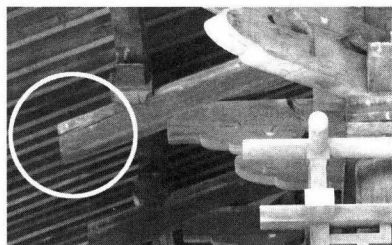


写真 15 法隆寺金堂（尾垂木）

との形状を残すことが、建物の美に貢献し、他方では材料のもともとの形状を隠すことが、建物の美に繋がる。玉虫厨子の尾垂木が、そのしなりにおいて、またその先端を切り落とさずに材に対して直角に残すことで、建物の力動的な構造を審美的に照射するのに対して、金堂、東塔の尾垂木は、重さにはびくともしない堅牢な尾垂木を誇示するに留まり、その先端を建物に対して垂直に切り揃えることで、単なる仕上げの刈り込みといったものを想起させる。

6 湾曲した背もたれ

ふたたびディレクトワールの椅子にもどろう。湾曲した背もたれは、ルイカトローズからルイセーズには認められない、まさにディレクトワール独特の特徴である。反っている背もたれの方向は、一般的には、背中丸みに添った形態のほうが自然である。つまり上下ではなく左右に湾曲しているほうが背中との接触面積が多くなり、座っている人も安らぐだろう。それに反して、上下方向に二次曲面の反りをもつのがジャコブのディレクトワールである。背中を前方に押し出すような、あるいは座っている人間の背中に対して、できるだけ接触面を少なくしようとするかのように出張った反りが、なぜ最初に考案されたのか、それを解く鍵はすべて後脚にかかっているのだ。

前方に腹を出した湾曲の唯一の理由は、ひたすら背もたれとの垂直の柱と後脚とが本来一つの部材であるという構造の強調に由来するのである。後脚と背もたれの垂直枠が一本の材からなることを何が何でも強調したい、それがあたかも二つのまったく異なった部分であることを偽称する虚偽に耐えられないという、構造への忠誠心以外の何物でもないものであり、まさにそこにこそ美を見出したからなのだ。

ディレクトワールの、とくにジャコブの椅子に見られる背もたれの湾曲と、玉虫厨子に見られる尾垂木の湾曲はともに意匠ではなく構造に美を追求する姿勢なのである。こうした美的処理の方法は歴史的に見ると伝統にはなりえ

なかった。玉虫厨子の後、まもなく建立された法隆寺金堂でもこうした湾曲の処理はもはや見られない。おなじように、後脚と一体化されて一本のものとして反っているディレクトワールの背もたれも、ディレクトワールの時代その中で消えていく運命にあった。まずは上下に開かれた巻物のように反っていたいわば二次曲面をもつ背もたれは、背中の丸みの沿って、三次曲面へと発展していく。ジャコブによらないディレクトワールの椅子は、上下方向のみならず、左右にも反っているのが一般的である。

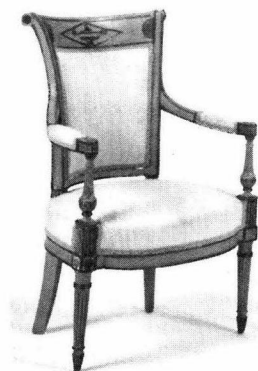


写真 16 ディレクトワール後期

このような朝顔型の三次曲面を使った背もたれを持つジャコブの椅子は存在しない。この種の処理は、構造美を旨とするディレクトワールからはすでに幾分逸脱している、いわば人間工学的な視点から発想されている。椅子に座る人間のことを考えてみよう。背もたれに湾曲があるとするならば、腹が前方に向いている湾曲ではなくて、そこに座る人間の背中の湾曲に添った、上から見て、後方に腹を湾曲させているほうが、人はより椅子に包まれて座ることになり、自然でより合理的ではないだろうか。

もともと朝顔形の三次曲線による湾曲も、出発点は後脚の床に接する先端にあった。しかしながら、ここにさらなる展開が見られる。背もたれの最下部は、今度は、背中だけではなく、腰をも包み込むように湾曲することになる。こうした反りは、ポンペイにおけるローマ時代の絵画の発掘以降見られ

ることになるので、おそらくはその影響でもあろう。



写真 17 コンスラート

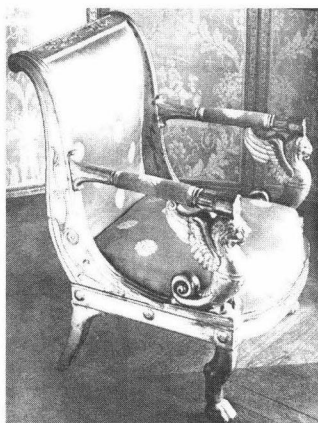


写真 18 アンピール

しかしこの処理によって、一挙に後脚と背もたれとの一体性は損なわれることになる。湾曲の出発点は、座る人間の腰から始まるのだ。この処理はディレクトワールの次の様式であるコンスラートから始まっていて、アンピールではそれがほぼ一般的な形態となる。ここには、ディレクトワールの椅子の持っていた、伸びやかに立ち上がるあの湾曲線はもう見られなくなる。

アンピールではさらなる発展が後脚に見られる。ディレクトワールでは、

後脚と背もたれの柱は一体化しているために、その湾曲は前方に腹を出した湾曲となる。しかるに背もたれの柱は、腰を包み込むまでに前方に延びたため、後脚との連続的なつながりは断ち切られる。それでも初期の頃の後脚は、ディレクトワールそのままに、前を腹にして反っていた。ところがその後、背もたれの柱が腰を包むほどに湾曲した結果を受け、もはや背もたれの柱との合体は諦めて、これまでと逆に、あるいはルイカーンズにもどって、といえよいだらうか、後ろ向きに腹を出した湾曲に転換するのである。ここにはもう後脚と背もたれの柱との間にはいかなる連続性も一体化も見られない。構造の詐称はこうして革命の熱狂が冷めると、瞬く間に再開されていく。

7 前 脚

さて後脚ばかりに話題が集中したので、補足的に前脚にも言及しよう。ルイセーズでは四本の脚はすべて同じ形態の脚が主流であったが、ディレクトワールでは前脚と後脚とにクラス分けされ、同じ脚でありながら、その姿が異なることになった。前脚は、まずほとんどがテーパーをなした円柱である。垂直に立っているから柱として正しい。ただしもはや、古代の石柱を想起させる縦溝は彫られていない。古代ギリシャの柱は立て溝が彫られていたが、古代ローマの柱は必ずしも縦溝を備えてはいない。縦溝が無くなった一つの原因は、不安定な革命期において、いちいち縦溝を彫っていられなかったということがまず上げられると思う。もう一つ考えられる原因としては、まさに当時ポンペイが発掘され、古代ローマ文化が、日常的な姿を取って人々の目に触れるようになったからだろう。ここでは柱は縦溝を備えてはいなかったからである。前脚は必ずしも円柱を模したものだけではないのが、ディレクトワールの特徴である。円柱形をなしているということは、轆轤を使っていることであり、轆轤の可能性が、ディレクトワールでは積極的に追求される。紡錘形をしたもの、それを複雑に組み合わせたものなど、その形態は発

想に富み多彩である。しかしジャコブに関しては、この種の創意に満ちた前脚はあまり見られない。ディレクトワールのジャコブの前脚は、ほぼテーパのついた円柱形が標準である。

つぎに、構造的にも大きな問題を孕んでいる肘かけに話題を移そう。肘かけにはそれを支える柱がある。この柱はもともとバロック時代には前脚と一体化していた。それでなければ、構造的に持たなかった。ところがルイカーンズの時代の接着剤は両者の分離を可能にした。このロココ時代のルイカーンズにはスカートに用いる布の量が膨張した。そして今までのような前方の肘かけ柱の位置では、多量の布を用いたスカートの塊が椅子の内側に納まりきれなくなった。そこで不可避免的に肘かけの柱を後方にずらす必要が生じた。そして実際それは達成された。強い接着剤がそれを可能にしたのだ。

ルイセーズにはいると、簡素な古典主義的生活様式を反映して、スカートの布の量は減少する。その結果、肘かけを支える柱は、一気ではないが、次第に前脚へと近づいていく。そしてルイセーズ後期に入ると肘かけを支える柱と前脚は、ルイカトローズ同様一体化する。



写真 19 ルイセーズ最後期

つぎに構造には余り関わりを持たないが、視覚的に重要な要素となる、肘かけと背もたれの取りあいに注目したい。肘かけは、背もたれから前方へ向かって突き出し、座部の枠から立ち上がった支えによってその末端が固定さ

れている。ルイカトローズでは、額縁のような背もたれから流れ出るように下方に向かって突き出し漸近的に水平に達する。ルイカーズ初期、別名ルジャンス（摂政時代）では、当初から水平に突き出しているものが多い。ルイカーズでは、やはり水平に突き出すこともあったが、その後は流麗な形態がますます求められたから、背もたれから突然、水平に突き出すという場合は少なくなった。とはいうものの、この曲線は強調されることはなく、微かに曲線を形作りながら、しかし直ちに水平に達する。肘かけの水平取り付け部の曲線よりも、肘かけを支える柱の方により強調された曲線が適用された。肘かけの支えは、ほぼ例外なしに、前方斜めに下降する、滑らかな曲線が用いられた。これには当然視覚的な効果が期待されているが、それ以上に実用的な機能を持っていた。既に述べたように、豊富に使われたスカートの布に十分な空間を与えるためである。

さて、肘かけの前方を支える柱は、すでに述べたように、ルイカトローズでは、前脚と一体化していることがしばしば見受けられたが、それがルイカーズになると、前方と後方の丁度中間点あたりに移動し、それがルイセーズになると、再び前方に移動し始めて、ルイセーズ後期になると、前脚と一体化し、一本の部材で構成されるようになる。このことは、椅子の部品数の減少に繋がり、同時にそれが椅子の強固さを保障するようになり、その結果、椅子の部材が繊細になっていった。とりわけジャコブのディレクトワールの椅子は、一見青銅製と見紛うほどの、華奢なつくりをしているのであるが、それは、肘かけの支えの柱と前脚が一本の部材で構成されていることなしには実現不可能な形態である。

8 マホガニー

当時フランスで、ジャコブほどイギリス趣味を持った人間がいたとは思われない。実際、ジャコブのマホガニー作品のいくつかはきわめて簡潔であり

ながら、同時にフランスのものとは判断しかねるほど非ラテン的な晦渋を保有している。ドーヴァー海峡は彼にとっては、ひとまたぎの側溝に過ぎなかっただけではない。超えたのは風土だけではなく、時代もまた、いとも簡単に超えている。ジャコブの椅子のいくつかは、他のフランスの椅子よりもむしろ、百済の建築や高麗の青磁に類似している。

マホガニーはもともとチップペンデルが好んで使いだしたものである。チップペンデルを尊敬していたジャコブは、それまでフランスでは用いられなかったマホガニーを彼に倣ってはじめて使いだした。マホガニーは細工がしやすく、チップペンデルにとって、細緻な彫刻を施すのに最適であった。事実、それは単なる装飾を超えた、植物的生命を具有している。チップペンデル同様、ジャコブも若い時代は細かい彫刻を好んだ。ただし、ジャコブがマホガニーを選んだには、もう一つ別の目的があった。当時発掘されたポンペイの青銅製品をマホガニーという木材によって再現することであった。ルイセーズの椅子は金箔を貼ったものが主流であり、それはあたかも椅子全体がまるで黄金で出来上がっているかのような印象を与えるに十分である。しかし彼はそうした表面の金属感よりも、彫り物の精緻さが与える金属感、つまりローマ時代の青銅製品のような、鋳造品の緻密さをマホガニーによって再現しようとした。素材の変質の契機をマホガニーに求めたのである。



写真 20 ジャコブによるマホガニー家具

当時のイギリスのマホガニー家具がそうであるように、ジャコブもシェラックを何度も塗り重ねて、きわめて光沢のある、いわゆるフレンチポリッシュの表面をつくることで、それを色においても青銅製品と錯覚させようとした。事実、磨耗から免れたジャコブのこの時期の作品は、木製とは思われないほど、角は見事にこばが立ち、極限までそぎ落とされ、異常なほどに華奢である。この華奢を実現するためには、材の豊富な使用による堅牢ではなく、最少量の木材を使いつつ、堅固な構造によって堅牢を目指したのである。

9 連続的な一体性

「中国は形、朝鮮は線、日本は色」といったのは日本で長く生活した陶芸家のバーナード・リーチである。「朝鮮は線である」、というのは、線を用いることによって、機能がもともと異なっていまだ分断状態にある二つのものを、連続的な一体性として表わすことができるということである。こうしたリーチのいう朝鮮の線が最も典型的に現れたのは高麗青磁である。たとえば筍形水注をみてもよい。蓋は筍の先端である。注ぎ口は筍の根であろうか、それも筍本体から突き出すというより、筍の丸みに添って漸近的に本体から分離する。取っ手も全く同様である。いずれの部分をとっても、線と線が交差し、ぶつかるということがない、あたかも一筆書きのような姿をしている。



写真 21 高麗筍形水注

これと同じ線の思想が、ジャコブのディレクトワールにもはっきり読み取れる。まずは後脚と背もたれを兼ねる材は、湾曲という、一本の線の中に収まっている。さらにこの膨らんだ腹の部分からは、肘かけがその曲線に沿うようにして分枝して、前方に突き出してくる。ルイセーズでは背もたれの垂直線から漸近的に曲線となって別れ出たのであるが、ディレクトワールでは、これが鉄道の切り替えポイントのように曲線から曲線が別れ出る。この結果、背もたれの杵と肘かけの杵とが本来一つであって、それが穏やかに枝別れしていくように見える。それがアンピールともなるとこの漸近線がなくなる。アンピールでは、背もたれはディレクトワールの残響としてまだ湾曲している場合が多い。しかし肘かけはその湾曲した背もたれから、突如、直線として突き出す。そうでなくとも、ジャコブの二人の息子、ジャコブ兄弟制作になる椅子にみられるように、肘かけは背もたれから分岐したのではなく、背もたれに接して付いている渦巻から展開したものとして表されるという形で不連続性を暗示することもある。一つのものの様々な各部を一つのものの延長として表現する場合と、各部を際立たせて独立させて表わす場合とでは、その底に潜む精神のあり方が根本的に異なる。

もともと構造的に一体化し、単に意匠の上で別構造だった後脚と背もたれは、ディレクトワールでは外見上も一体化し、同時に肘かけの支えの柱と前脚も意匠上、構造上ともに一体化する。後者の一体化はジョイントの数を減らすことになった。このことは同じ材の太さならば、より堅牢な椅子を作ることを可能にする。しかしそこには大きな落とし穴があった。職人の技術の革命による著しい低下によって、この可能性は簡単に埋め合わせられてしまった。ただ優れた家具職人達、とりわけジャコブにおいては、この可能性が追求され、堅牢さよりも軽快さが達成された。強さを細さという自由によって代替する。これがジャコブの発想だった。ちなみに、基本的に同じ構造を持ちながら、軽さよりも堅牢さを重んじたのが、コンスラートであり、アンピールである。その後に続くレストラションでは、ドイツのビーダーマイヤー

同様、堅牢さが尊ばれた。華奢な椅子は、唯一ディレクトワールの特徴である。ジャコブが退いたあとの家具の世界は、たちまちよくいえば重厚、悪くいえば鈍重に傾いていく。次の様式であるコンスラートでは、意匠としてあるいは装飾として、古代エジプト様式からの借用が見られる。ナポレオンのエジプト遠征の結果である。エジプトから帰ったナポレオンは、まもなく帝位につき、それ以降の家具様式はアンピールとなる。アンピールも構造的にはディレクトワールと何ら代わるところがないが、その根本精神は全く異なる。ディレクトワールでは構造への覚醒が見られるのに対してアンピールでは権威の高揚がめざされている。同様に構造的には、ルイセーズとディレクトワールとはほぼ同一でありながら、ディレクトワールはルイセーズの欺瞞性を糾すという性格が見られる。

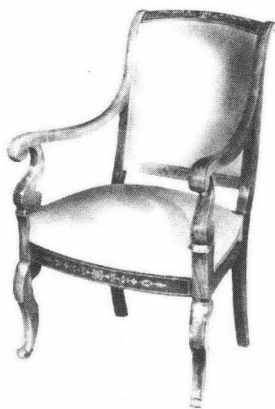


写真 22 レストラシオン

この種の糾弾はほかでも起こっている。その一つが椅子の背もたれ両側に取り付けられたスピン状の装飾である。もともとバロック時代の椅子の、背もたれの頂上の両側には、獅子の頭、またある時は植物を模った装飾、そしてある時は垂直軸でスピンする駒が取り付けられている。この装飾は、おそらく、その椅子に座っている人に働きかけるのではなく、その人と対面する

人間に対してある種の威圧感を与える効果を持っている。この部品は、ルイカーズでは失われる。権威の誇示よりも、心地よさが優先したからである。ルイセーズにいたると再びこれが花の形状をして甦る。しかしそれは背もたれが傾斜しているために、またその大きさからいっても威圧感を与えるほどの物ではない。この突起物はディレクトワールでは再び消失したかのように見える。しかし単に消えてしまったのではない、実は縦から横に読み替えられたのだ。

パンをこねるときに使う、取っ手の付いたロールのような水平スピンを備えた背もたれが、ディレクトワールの第二の特徴である。二本の垂直回転軸が一本の水平回転軸に変換されている。この結果、スピンの機能は権威の誇示から密やかな慰撫に変わるのだ。バロック時代のスピンは、座る人ではなく、座った人と対面する人に向けられ示されていた。ディレクトワールにおけるスピンはむしろ座る人にある種の効果を与える。ちょうど解かれつつある巻物を背にするように、人は椅子に座ることになる。あたかも流出しつつある広がりの中に身を置くことになる。どこか世界は神からの流出であると考えた新プラトン主義を想起させるものさえある。

ジョルジュ・ジャコブの作では、背もたれの湾曲は常に水平方向の二次曲面に留まっている。しかし、ディレクトワール後期の椅子では、このロールが背中を包み込むようにもう一度湾曲し、三次曲面として朝顔状に開いている。背もたれの最上部には横からみるとわかる、渦巻がついている。ちょうど巻き貝の様に、渦巻の中心からこの椅子全体が展開したようにみえる。後脚は、いわば、この渦巻の末端部を形成していて、やはり後ろ側に向けて反っている。このようにディレクトワールの第二の特徴は、横から見ると上下方向に湾曲した背もたれであり、それが場合によってはさらに上から見下げた場合よく確認できる種類の、左右方向にも湾曲しているが、ちなみにジャコブにはこの例はない。どうやら三次曲面をこの作家は嫌っているようにみえる。

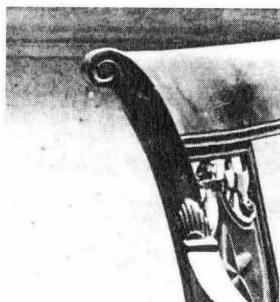


写真 23 スピン

その理由の一つとして考えられるのが、平明さの喪失である。三次曲面に沿った湾曲した軸を回転させた場合、それはちょうど縄跳びのような、紡錘形の形を生じさせてしまう。その中心には新たな直線軸が生じるが、その軸と背もたれの三次曲面は、連続的に繋がってはこない。おそらくその不連続をジャコブは嫌ったのではないだろうか。

10 花 紋

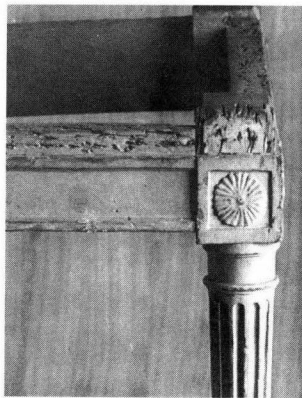


写真 24 菊花紋

ルイセーズ後期からは、椅子の各支点に菊花紋を埋め込む意匠が始まった。

これはルイカーンズでは予感されるだけに留まっていたものが、ルイセーズに至って顕在化したものだ。はじめのうちは、抽象的な紋章よりも、具体的な花の形そのものをあしらったものだった。その後、次第に幾何学的・象徴的な菊花紋に変わっていく。時代は、植物学から力学へ移行した。この紋は後脚と背もたれが結合される部分と、前脚と腰当ての水平面が会合する部分つまり前脚の根元にはめ込まれている。こうした意匠のうちには不動点もしくは支点を確認したいという欲求が明らかに読み取れる。それと同時に、後脚と背もたれとが互いに全く別の構造物であることを詐称するためにも、後脚付け根と背もたれの柱との間にはこの紋が入る必要があった。

ルイセーズでは各部品の接合部である座部の四角と四本の脚部との接合箇所には、その初期においては花紋が埋め込まれていた。後脚の形態が円柱から、湾曲した角材に変わっていくルイセーズ後期においては、まずこの花紋が、いわゆるバラのような形態から、中心に向かって放射状に収束する菊花紋に変わっていく。ルイカーンズにおいて顕著に見られた植物学から新たな力学への最終的な跳躍である。とはいってもこのこれはまだ、ディレクトワールではない。すでに述べたように、地上から立ち上がった後脚は背もたれとの詐称された結合部においてただちに直線に変わっているからである。たしかに、後脚と背もたれの柱の材は共に角材ではあるが、湾曲しているのはもっぱら後脚の部分のみなのである。後脚と背もたれの柱がほぼ均一の湾曲を施されるディレクトワールに入ると、後脚と座部との、本来は存在しない詐称された接合部からこの菊花紋が消える。

この現象は、本来一本の材である、後脚と背もたれの柱が一つの材としてほぼ均等に加圧され、湾曲した結果、後脚と背もたれとの間の不連続性が解消され、視覚上別構造であるかのようにと見せていた詐称の必要性が解消されたからである。折れ曲がることによって、全く異なった二つのものがそこでぶつかる、という不連続をなす点に集まっていた力は、撓みというもう一つの力によって雲消霧散する。となれば、支点の指定の役割を果たしていた

後脚付け根の菊花紋は、当然消えることになるし、実際に、消失し、消滅する。(ディレクトワールすべての椅子がそうになっているわけではない。であるからこれをディレクトワールの典型的様式とは呼べない。まさにこのような性格があるために、ディレクトワールは過渡期様式であると非難されてしまうのであるが。)

いずれにせよ、典型的ディレクトワールにおいては前脚と座部との接合部のみに花紋、それも菊花紋が埋め込まれるのである。ディレクトワールでは、たえず装飾が構造と連動している。意匠が先行するのではなくて、まず構造が先行し、意匠がそれに従うというダイナミズムが読み取れる。ルイセーズからすでに革命の予徴があった、動かないものの再確認として、椅子の支点到花を埋め込むという所作を通じて。

人間はそれがなにであったかが分からなくなってから、それが一体なにであったかを問い始めるからというのは、コメレルの言である。革命前、すでに動いてはならないもの、動かないはずのものが動きだしてしまっていた。だからこそ不動点とはなにか、それをフランス人は椅子を通じて問い始めていた、とも理解したくなるよう興味深い現象である。

11 菊花紋

天皇家の紋は二重の16弁の菊である。ジャコブがしばしば家具の支点的部分にはめ込む菊の紋の形は驚くほどこれに似ている。天皇家の菊の御紋章が現れたのは、御鳥羽上皇が承久の乱を起した際であって、その同調者達に与えた刀にこの紋章が彫ってあったのがその起源であるという。ジャコブの愛用した菊花紋は、エトルスクにもすでにみられるものであり、さらにそれはユダヤ初期にまで遡ることができるものでもある。フランスでこの紋章が家具に現れるようになるのは、ルイセーズ後期、きわめて不穏な時代である。日本でもこの紋章が考案された時代は、摂関制から武家制への最終的な移行

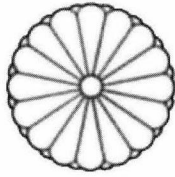


写真 25 菊の御紋章

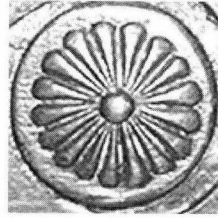


写真 26 菊花紋

期であった。つまり両者ともに政治権力が移行する過渡期に現れている点で共通する。これは単なる偶然だけとは思えない。政治的な権威の中心が揺らぐとき、人間はその非常事態の中で不動の中心、支点を夢みる。それが菊の御紋章となって現れたと解釈できる可能性が指摘されてよいのではないか。

このロゼッタもコンスラートに入るとたちまち消えていく。アンピールでこのロゼッタを見つけることはなかなか難しい。菊花の代わりに、バラのような花模様を見つけることができるが、それは支点ばかりではなく、支点のないさまじな場所に散らされることになる。

12 ジョルジュ・ジャコブ

ジャコブは、ルイカーンズ後期からルイセーズ、そしてディレクトワールまでの、三つの様式を示す時代を通じて家具製造に携わってきた。青春期のルイカーンズには、特に彼の個性は発揮されなかったが、ルイセーズには、たちまちその本領を発揮する。底光りするように重厚で、しかもかつ細緻鮮麗な彫り物を施した、見事なバランスの家具である。ディレクトワールに入ると、その家具はまさに最晩年の光芒を放つことになる。ディレクトワール一般にみられがちな技術の低下は、ことジャコブに関するかぎり全く見られない。晩年のディレクトワール期においても、衰えを見せるどころか、むしろ徹底的に研ぎ澄まされ、削ぎ落とされた、一見簡素と見える、実は、溢れるばかりの豊穡と成熟を内包した極度に古典的、峻厳な家具をつくりあげる。



写真 27 革命期の一般的な家具

革命期の一般的な家具は、ブナ材を使って、轆轤を多用し、白いペイントで仕上げた。その印象は、とりわけその時代の音楽がそうであったように、明るく、歌い上げるように、開放的である。ジャコブのそれも、確かに表面上、形態の発想の自由さという点では、こうした性格を幾分かは共有していた。にもかかわらず、ほぼジャコブに限って、その材料がイギリスの影響を受けたマホガニーであったことが相まって、正反対の印象である峻厳さをまず感じさせるものになっている。

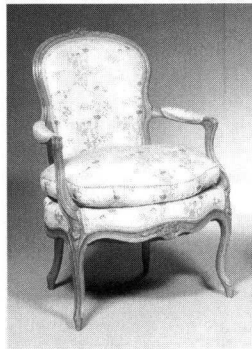
確かにディレクトワールを通じて垣間見られる当時の人々には、新時代への夢と希望の光が射していたであろう。しかし現実の革命が遂行される過程で、それとは裏腹に、ひたすら血腥い恐怖と戦慄を国民全体に課したのである。実際には、木の葉一枚のような個人の存在をいとも簡単に洪水のごとく押し流し、引きちぎって抹殺してしまった時代であった。そうした過酷で激越な時代は、一方では堆積した過去の腐敗物を洗い流し、夾雑物を吹き飛ばし、贅肉をはぎ取り、終には骨格あるものだけにその存続を許していたのである。その例の一つがジャコブの家具である。ジャコブはこのような形で革命を受け止めたのである。仮借なき現実への峻厳な眼差しと、それををはるか



ルイカトローズ



ルジャンス



ルイカーンズ



ルイセーズ初期



ルイセーズ中期



ルイセーズ後期



ルイセーズ末期



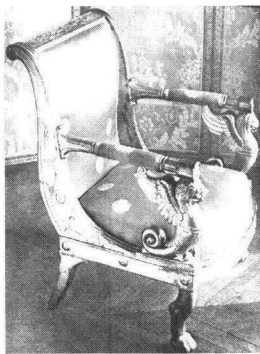
ディレクトワール



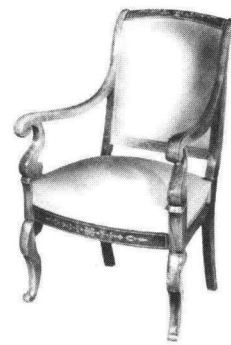
ディレクトワール後期



コンスラート



アンピール



レストラシオン



ルイ・フィリップ



ナポレオンⅢ世

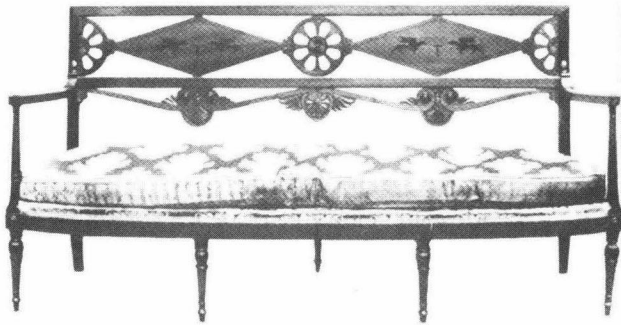
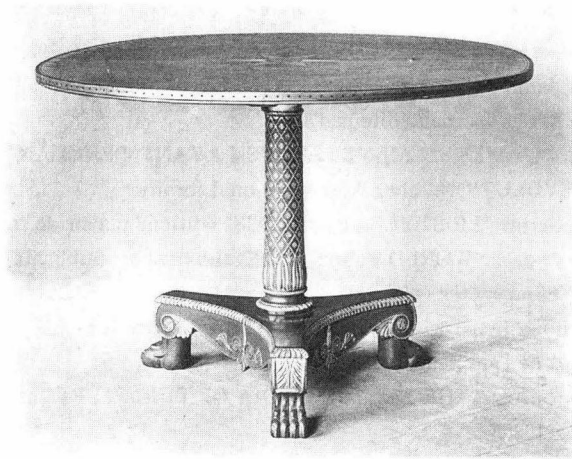


写真 28, 29 ジャコブ作の家具

に超えた彼方の平穏への希求という対極性こそ、ジャコブの椅子の特徴である。ジャコブの作品に関する限り、ディレクトワールとは、見事なまでに古典的な均整を確立し、超時代的・超民族的な高みへと飛翔した、完結した様式であったのである。

参考文献

- Hector Lefuel. "GEORGE JACOB" éditions Albert Morancé. 1923.
- Guillaume Janneau. "LE STYLE DIRECTION MOBILIER ET DÉCOTATION."
chez Charles Moreau éditeur d'art.
- Paul Avril. "L'AMEUBLEMENT PARISIEN AVANT, PENDANT ET APRÈS
LA RÉVOLUTION," chez Alexis Sinjon, Libraire.
- Jean De Hillerin. "LE STYLES FRANÇAIS" éditions plaisir de france .1964
- Helena Hayward. "WORLD FURNITURE" the hamlyn publishing group limited. 1965.
- Denise Ledoux-Lebard. "LES ÉBÉNISTES DU XIX SIÈCLE 1795-1889" les
éditions de l'amateur. 1965.
- Joseph Aronson "THE ENCYCLOPEDIA OF FURNITURE" crown publishers, inc. 1965.
- Madeleine Jarry. "LE SIÈGE FRANÇAIS" office du livre. 1973.
- Jean Nicolay. "L'ART ET LA MANIÈRE DES MAÎTRES ÉBÉNISTES
FRANÇAIS AU 18. SIÈCLE" éditions pygmalion. 1976.
- Edith Holm. "STUEHLE VON DER ANTIKE BIS ZUR MODERNE" Verlag
Georg D. W. CALLWAY. 1978.
- Pierre Kjellberg. "LE MOBILIER FRANÇAIS DU STYLE TRANSITIONNEL
"ART DECO"" éditions le parat. 1980.
- Léon de Groër. "LE ARTS DÉCORATIFS DE 1790 À 1850" office du livre. 1985.
- Pierre Kjellberg. "LE MOBILIER FRANÇAIS DU 18. SIÈCLE," les éditions de
l'amateur. 1989.
- "LE MOBILIER DU DIRECTION AU MODERN STYLE" éditions plaisir de
france. 1964
- "LE MOBILIER DU MOYEN ÂGE AU MODERN STYLE 1500-1900" plaisir de
france

(やまだ・てっぺい 法学部教授)